

# Variazioni su molti temi.

## La pittura parietale romana a Roma e in Campania (200 a.C.-100 d.C.)

Eric M. Moormann

Anche se la pittura parietale romana sembra una sorta di carta da parati, ci stupisce sempre per la sua varietà di forme, composizioni, temi e per la sua tavolozza policroma. A differenza della carta da parati non è il risultato di un processo di copiatura meccanica, ma nasce dalla fantasia intensa degli artigiani che, certamente, usavano delle costanti nel loro lavoro, ma le variavano a volontà e secondo i gusti dei committenti e dei tempi<sup>1</sup>.

Tecnicamente, si tratta di regola di pittura a buon fresco, applicata su vari strati di intonaco. Vitruvio, lo scrittore del *De Architectura* (30-20 a.C.), prescrive in una lunga sezione dedicata alla pittura parietale (Libro VII) un numero di almeno quattro strati preparatori, più di quanti se ne riscontrino in pratica. In effetti, si conserva spesso la successione di strati di varia composizione di calce, polvere di marmo e altri elementi, onde arrivare a una superficie idealmente liscia e perfetta per assorbire la pittura composta di coloranti derivati da materiali organici o minerali, preziosi e non, e adatti a non scolorire o sbiadire troppo velocemente. La tecnica dell'affresco di per sé è tenace e ha una grande longevità, di modo che ancora siamo in grado di ammirare molte decorazioni risalenti al passato remoto dell'Impero Romano. Ciò vale evidentemente soprattutto per pitture applicate all'interno degli edifici, ma a Pompei ed Ercolano vi sono anche delle facciate esterne di case e botteghe che tuttora conservano scene figurative, rivestimenti a scacchi o, semplicemente, grandi campi monocromi in rosso e bianco.

### Abitare in un palazzo finto: pareti ingannevoli

Lo sviluppo della pittura murale antica si verifica in molti siti del bacino mediterraneo, per cui è difficile stabilire dove sia nata la pittura "romana". Le prime pitture a noi note in contesto privato nel mondo greco-romano risalgono al tardo IV secolo a.C., nelle dimore aristocratiche di Olinto in Macedonia poco dopo la morte di Alessandro Magno (356-323 a.C.), ma è evidente che vi siano state delle pitture precedenti, probabilmente dello stesso tipo. Questo modo di decorare è chiamato in inglese *structural style*, in quanto si riferisce all'imitazione di muri costruiti con blocchi tagliati. Nello scavo di monte Iato in Sicilia, per esempio, elementi in rilievo di stucco sono stati trovati sui muri e nel materiale di riporto e sono databili, grazie ai dati stratigrafici degli scavi svizzeri, attorno al 300 a.C. Le ricostruzioni fanno vedere delle pareti articolate in placche di finto marmo, disposte in bande orizzontali sovrapposte, con listelli e dentelli, il tutto eseguito in rilievo di stucco<sup>2</sup>. L'insieme suggerisce che i muri fossero composti di blocchi di marmi pregiati, in questo caso quasi sempre in bianco, o almeno rivestiti di lastre marmoree. L'uso di veri marmi o altri tipi di blocchi si espanse nel mondo ellenistico nell'ambito dei palazzi dei Diadochi, dei dinasti seguaci di Alessandro Magno che, grazie alla crescita dell'economia e soprattutto delle loro ricchezze private, avevano abbandonato la vita semplice e sobria delle terre natali macedoni per imitare le corti reali e faraoniche dei Persiani e degli Egizi. Anche nel settore dei mobili e delle suppellettili osserviamo una crescita del livello di lusso che sottolinea un cambiamento di vita volto a un'esibizione del benessere di coloro che occupavano i vertici economici e gerarchici della comunità, dinasti o meno che fossero. Il cittadino si presentava come individuo e non come piccolo tassello nel mosaico sociale e il distinguersi attraverso le arti e l'alto artigianato costituiva un ottimo strumento in tal senso. La *koinè* in primo luogo è greca e collegata alla parte orientale del bacino mediterraneo, cosicché non se ne trovano testimonianze nella parte occidentale, e nemmeno nell'Italia italico-etrusca (cioè oltre la Magna Grecia ellenizzata) fino alla seconda metà del II secolo a.C.

Queste decorazioni di finti rilievi furono in voga per un tempo assai lungo, cioè fino all'incirca al 100 a.C. a Roma e forse ancora uno o due decenni più tardi nelle città vesuviane<sup>3</sup>. A Roma non se ne conoscono dei resti notevoli, mentre a Pompei ed Ercolano vi sono qua e là edifici



sacri, pubblici e privati con testimonianze che apparentemente vennero ben custodite dai cittadini, stando ai segni delle riparazioni e dei restauri, per rimanere in uso nei principali ambienti di pregio fino all'eruzione fatale del Vesuvio nel 79 d.C. A Pompei vediamo anche esempi di tali murali arricchiti con pilastri, sempre in rilievo di stucco, posti davanti a questi blocchi, formando così una galleria o portico, da paragonare ai ricchi ambienti con colonne (fig. 1).

Va detto a questo punto che in base al materiale pompeiano lo studioso tedesco August Mau, uno dei maggiori "pompeianisti" dell'Ottocento, ha proposto nel lontano 1882 una suddivisione dello sviluppo della pittura "romana" in quattro fasi, da lui chiamate "stili pompeiani". Lo stile strutturale è il I stile in uso a Pompei dal II all'inizio del I secolo a.C.; il II stile copre gli anni 100-20 a.C.; il III stile combacia con i regni degli imperatori Augusto, Tiberio e Caligola (all'incirca dal 20 a.C. al 40-45 d.C.); mentre il IV stile concerne il resto del I secolo d.C. e forse ancora qualche decennio oltre<sup>4</sup>. Per le pitture dipinte dopo questo periodo non è stata proposta una tale articolazione, ma constatiamo che tutta la produzione può essere collegata alle maniere sviluppatesi entro i quattro stili<sup>5</sup>. Nel prosieguo userò dunque questa suddivisione, che naturalmente è stata rivista per certi versi, soprattutto nel dettaglio, ma è rimasta valida e si è verificata utile in tutti gli altri siti del mondo romano dove sono state rinvenute delle pitture parietali.

C'è da chiedersi perché le persone più abbienti non preferissero materiali autentici a quelli simulati nel I stile. Apparentemente, l'uso di marmi veri avrebbe causato uno choc fra la gente di rango non reale. La moda del rivestimento marmoreo offriva forse, d'altro canto, delle possibilità limitate, nel senso che le seriazioni di lastre marmoree (anche in colori non realistici) non lasciavano molto spazio agli elementi figurativi. A Delo sono stati trovati dei fregi figurati nella zona superiore a mo' di fregi ionici (come sull'orlo superiore esterno dell'Eretteo sull'Acropoli di Atene del V secolo a.C., con figurine di marmo bianco contro uno sfondo in ardesia scura) e a Pompei conosciamo, nella Casa del Fauno, testimonianze di lastre in finto rilievo, ora andate perdute, con scene mitologiche, sempre incastrate nel sistema di ortostati e blocchi isodomi.

Una variazione più libera dei sistemi di muri di blocchi marmorei, quindi, si raggiungeva con l'abbandono del rilievo in stucco, per passare all'intera decorazione in pittura sul piano della parete, il cosiddetto II stile. La pittura prima seguiva l'articolazione esistente, ma velocemente aggiungeva degli elementi architettonici e figurativi per ravvivare le pareti. L'esempio più antico che conosciamo comprende alcuni ambienti in una casa ora quasi sotterranea sul Palatino, in parte conservata sotto le strutture della *Domus Flavia* di Domiziano del tardo I secolo d.C. Questa Casa dei Grifi, del 100-90 a.C., prende il nome dalle creature eseguite in rilievo di stucco nella lunetta sopra un sistema dipinto in base a forme architettoniche. Vediamo uno zoccolo con placche in finto marmo rosso e sopra una serie di lastre di alabastro in bianco-grigio con onde che suggeriscono le vene del materiale opaco; questa zona mediana è seguita da tre filari di blocchi oblungi rossi e verdi ed è coronata dalla lunetta con i grifi. In un altro ambiente vediam

1. Pompei, Casa del Fauno, decorazione di I stile, "larario" nelle *fauces* con colonne poste davanti ai blocchi in rilievo di stucco.





2. Roma, Casa dei Grifi, ambiente con imitazioni di marmi incrostati.

3. Roma, Casa dei Grifi, parete con raffinata decorazione di tipo architettonico di II stile.

4-5. Roma, Casa dei Grifi, il grande cubicolo dalle pareti affrescate, veduta d'insieme e dettaglio della partitura decorativa.

mo una zoccolatura con rombi in prospettiva e sopra filari di ortostati, davanti ai quali sembra stare un porticato con colonne poggianti su basi sporgenti dallo zoccolo. In alto vi è una trabeazione sorretta da colonne che conclude l'insieme. Mancano, a parte gli animali fantastici nella prima stanza, elementi figurativi, ma siamo all'inizio di uno sviluppo rapidissimo che porta con sé un'organizzazione delle pareti in architetture complesse (o quasi)<sup>6</sup>. Queste architetture sono in parte ricostruibili virtualmente<sup>7</sup>, in parte rivelano delle impossibilità illogiche quasi come quelle del pittore olandese M.C. Escher. Gli studiosi hanno discusso il carattere realistico di queste pitture e l'esistenza di una loro fonte nell'architettura reale, ma in entrambi i casi va concluso che non possiamo singolarmente stabilire una corrispondenza biunivoca con la realtà architettonica. In effetti, se elementi quali colonne, capitelli, porte, trabeazioni e oggetti possono essere paragonati ai loro corrispondenti nel mondo tridimensionale, l'architettura nel suo insieme manca invece di tali rapporti precisi. Anche il collegamento con il mondo del teatro, cioè con le scene e le loro quinte, risulta veritiero solo limitatamente: la pittura delle decorazioni da teatro parrebbe dunque aver ispirato i pittori delle case, ma essi non hanno preso alla lettera queste fonti. Ne scaturisce allora più l'evocazione del mondo teatrale e letterario che permeava l'ambiente elevato della gente che viveva fra queste pareti<sup>8</sup> (figg. 2-5).

Sia a Pompei, sia a Ercolano che in altre parti del mondo romano – fino alle nuove città fondate nella *Gallia Narbonensis* da Cesare – troviamo resti di decorazioni del II stile architettonico. In base agli studi fondamentali di Hendrik Gerard Beyen, questo stile si articola in cinque fasi, corrispondenti quasi a cinque generazioni di 15-30 anni<sup>9</sup>. Lo studioso olandese adoperava come criterio decisivo il grado di apertura e spazialità dei sistemi decorativi sulle pareti, cioè la misura dell'uso di viste, porte, logge e piani finti successivi retrostanti. Dalle pareti composte di ortostati e blocchi oblungi, come la Casa dei Grifi, si passava a facciate da parata con colonne, trabeazioni e basi sporgenti, o colonnati e nicchie dietro pareti basse, talvolta con l'indicazione dell'aria aperta cerulea in alto. Il volume degli elementi architettonici costituisce un altro dato









determinante in questa cronologia: se sono quasi tridimensionali e sovente corposi nelle prime tre fasi, si riducono poi a colonnine e travi snellissime, spesso riccamente ornate.

A Roma si sono conservati alcuni complessi, ma dobbiamo aspettare fino alla Casa di Livia, la Casa di Augusto e la cosiddetta Aula Isiaca sul Palatino degli anni 30-20 a.C. (fig. 6) per vedere degli schemi che appartengono all'ultima fase di questa moda architettonica. A Ostia frammenti di alta qualità sono venuti alla luce nella cosiddetta *Schola* di Traiano. In Campania, invece, distinguiamo tutte le tappe dello sviluppo a partire dall'80 circa, anno nel quale fu fondata a Pompei la colonia romana, che portava con sé l'installazione di molti veterani fra la popolazione già abbastanza romanizzata, ma ora sottoposta, fra l'altro, ai linguaggi formali in voga nell'Urbe.

La Casa di Livia non si presenta nella sua pianta come una *domus* classica tardorepubblicana, per cui si è pensato a un'altra funzione, pur senza sapere quale. Comunque sia, le tre stanze che si aprono su un cortile contengono delle splendide pitture già parzialmente scoperte nel Settecento, quando fu asportata una cariatide. Questo pezzo venne in possesso del re Carlo di Napoli (1734-1759) e fa ora parte della collezione del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La figura apparteneva alla struttura architettonica della zona superiore e fa pensare alle famose *korai* dell'Eretteo sopramenzionato. Con le sue colleghe è concepita come una sacerdotessa di Iside e la derivazione egizia (o il tocco egittizzante) è evidente nei vestiti, nella brocca nella mano sinistra e nell'oggetto sulla testa. Le pareti mostrano piani chiusi ed elementi abbastanza plastici, come le cariatidi in combinazione con colonne e trabeazioni alquanto fantastiche. Gli elementi di origine non realistica o naturale furono aspramente criticati dal contemporaneo Vitruvio che vi riconobbe una decadenza della pittura, dal vero al fantastico (*De architectura*, VII, 5, 3-4). Nel mezzo delle pareti è suggerita la presenza di una finestra attraverso la quale si vede un paesaggio o, secondo una lettura alternativa, un'edicola come cornice di un quadro. Le figure presenti sono personaggi mitologici: le due scene note rappresentano il ciclope Polifemo con Aci e Galatea (perduta ma restituita da un disegno ottocentesco) e lo custodita da Argo e liberata da Hermes. È fra i primi casi di grandi scene figurative centrali, talvolta concepite come avvenimenti che si svolgono fuori dal nostro ambiente, e quindi visti attraverso una finestra immaginaria, talvolta come quadri dipinti posti in rilievo grazie alla posizione privilegiata all'interno di un'edicola (fig. 7). Questa ambiguità rimane in voga durante il III stile, mentre si svilup-

6. Roma, Aula Isiaca sul Palatino.

7 Roma, Casa di Livia, Sala di Polifemo.





pa al contempo il quadro inserito invece di imitazioni di veri pannelli lignei (*pinakes*), purtroppo tutti persi e documentati soltanto dalle fonti scritte.

Per quanto riguarda Roma, l'inserimento di tali scene figurative è testimoniato negli anni 40-30 a.C. dai paesaggi dell'*Odissea* purtroppo staccati alla metà dell'Ottocento da un ambiente di un complesso rimasto ignoto lungo via Cavour a Roma e conservati nei Musei Vaticani, tranne uno che si trova nel Palazzo Massimo alle Terme<sup>10</sup>. Lì, come nell'esemplare visibile a Palazzo Massimo, con le Sirene che cercano di incantare Ulisse, il pittore ha tentato di creare un paesaggio quasi tridimensionale, con una resa atmosferica, come se guardassimo attraverso finte finestre poste nella zona superiore di questo ambiente<sup>11</sup>. Come a voler suggerire, dunque, una nostra presenza quasi personale nelle vicende di Ulisse così come raccontate da Omero e qui eternate in un paesaggio continuo (quindi in alcuni punti nascoste dietro i pilastri dipinti del sistema decorativo). La presenza di nomi scritti in caratteri minuscoli greci, non leggibili in ragione della posizione elevata originale, potrebbe essere un segno dell'interesse letterario o dell'educazione del proprietario, ma anche una reminiscenza di un originale greco perduto.

La Casa di Augusto, attigua a quella di Livia e connessa con il Tempio di Apollo Palatino eretto dallo stesso imperatore, contiene molti elementi simili e addirittura anche i motivi vituperati da Vitruvio (che aveva dedicato il suo libro al nuovo imperatore). I paesaggi in una delle sale, abbastanza modeste, non mostrano delle storie mitologiche, ma ambientazioni sacro-idilliache (si veda *infra*) che si riferiscono alle divinità custodi dell'abitante<sup>12</sup> (fig. 8). In altri vani, diretti al peristilio centrale, ritroviamo delle decorazioni architettoniche, mentre un ambiente privato, alquanto distante e chiamato "studiolo", si caratterizza per forme più fantasiose. Queste pitture fantastiche non avrebbero potuto essere presenti nelle aree più o meno pubbliche di rappresentanza della residenza, ma dovevano rimanere un capriccio privato del committente. Le volte dello "studiolo" e di altri vani della Casa di Augusto assomigliano, per motivi e composizione, alla volta dell'ambiente sotterraneo appena scoperto sul Palatino e considerato da vari colleghi come il Lupercal. A mio parere, è proprio questa maniera di decorare lo spazio che ne indica una funzione più frivola, di "ninfeo".

Nel tardo I secolo a.C. constatiamo una crescita del lusso in ambito privato, anche se l'imperatore Augusto avrebbe proclamato, secondo il suo biografo Svetonio (attorno al 100 d.C.), di

8. Roma, Casa di Augusto, la stanza "delle maschere".

9. Roma, Casa di Augusto, il cosiddetto "studiolo".









10-11. Roma, Villa della Farnesina, cubicolo B, parete di fondo, vista d'insieme e particolare, ora nel Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme.

12. Roma, Villa della Farnesina, cubicolo B, particolare della parete laterale, ora nel Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme.

non voler vivere in altro modo rispetto a quello dei suoi avi, e forse si riferiva all'opulenza grandiosa del palazzo di Cleopatra ad Alessandria, dove l'ultima regina egizia aveva vissuto nel lusso sfrenato, prima con il padre adottivo del futuro imperatore, Cesare, e poi con il rivale di lui, Marco Antonio. L'introduzione di un tale stile di vita avrebbe scandalizzato i conservatori dei *prisci mores* e nuociuto alla carriera di Augusto stesso: in verità stava cambiando in modo radicale la società romana (già in preda a scosse sociali e rivolgimenti culturali da vari decenni) e in questo processo la casa dei membri dell'élite giocava un ruolo essenziale. Come abbiamo visto, nella Casa di Augusto, in verità, la decorazione era rimasta abbastanza tradizionale, anche se si trovano pavimenti e plinti in marmo e vi sono delle pitture "avanzate" come quelle dello "studiolo" (fig. 9).

In conclusione, il II stile serviva come strumento effettivo per creare un ambiente elevato, quasi reale, nelle dimore dell'élite romana nel I secolo a.C. Sia la gente di primo rango nelle città provinciali che la classe dirigente a Roma si circondavano di architetture finte desunte da edifici pubblici, come i già menzionati teatri, ma anche templi, basiliche e palazzi, per suggerire così un certo grado di potere. Lo stesso era accaduto per il I stile. Gli esempi più semplici di entrambi i tipi erano rimasti limitati ad ambienti austeri, talvolta anche di un certo rilievo, dove si creava, volendo, un'atmosfera di *austeritas*. Le decorazioni comunicavano questa austerità insieme a un'altra nozione essenziale romana, l'*auctoritas*.

Un monumento che fa da cerniera fra il II ed il III stile è un complesso scoperto nel 1879 durante i lavori per la canalizzazione del Tevere sul terreno della Villa Farnesina<sup>13</sup>. Gli ambienti sterrati e le pitture e i mosaici da essi asportati, per quanto possibile ricomposti nel Museo Nazionale Romano, appartengono a una villa suburbana, forse imperiale, ma di un committente-possessore ignoto. Non avendo trovato alcun oggetto nell'edificio, si presume che fosse stato abbandonato in un momento ignoto nell'antichità prima di essere riempito con uno sterro. Le decorazioni mostrano vari sistemi, adattati al tipo di ambiente, con ancora delle forme archit-





toniche riconoscibili nei piccoli cubicoli. Lì le pareti sono articolate attorno a un'edicola centrale occupata da una scena mitologica inserita in un paesaggio. Alcuni lunghi corridoi invece presentano serie di pannelli monocromi separati da snelle colonnine. Qui colpiscono, nel triclinio C, sul fondo austeramente nero, i paesaggi in giallo e bianco, quasi come i delicatissimi lavori di lacca giapponesi. La natura, pur occupata da gente rustica e da monumenti come santuari e statue, fa riferimento alla pace felice dell'epoca di Augusto e alla vita nel benessere ora tangibile. In altri ambienti come il cubicolo B, fregi miniaturistici e scene d'amore sistemate come *pinakes* abbelliscono le seriazioni chiuse di pannelli, come anche monocromie che fanno pensare a rilievi funerari greci o a *lekythoi* attiche di V secolo a.C., oggetti già antichi per i Romani di oltre 400 anni, ed evidentemente raccolti a Roma come antichità (lo sappiamo di sicuro per quanto riguarda i rilievi di cui sono stati trovati esemplari a Roma) e qui imitati (figg. 10-12).

La fase successiva della pittura romana, il III stile, costituisce una tendenza classicista ispirata e dettata dalla società augustea che coincide con la felice congiuntura economica<sup>14</sup>. Mostra una diminuzione delle forme architettoniche "ricostruibili" e, conseguentemente, una chiusura della parete a forma di pannelli di color scuro nella zona mediana sopra uno zoccolo altrettanto scuro e piano. Nella zona superiore invece ritroviamo delle architetture miniaturistiche, esili ma ricche di dettagli quali cariatidi e figure volanti. La diminuzione delle forme architettoniche implica una crescita dell'ornamentazione: a molti di noi questa moda colpisce proprio per la sua raffinatezza e il suo gusto per il dettaglio. Forse questo stile è il risultato dell'internazionalizzazione della società romana, per la quale la casa si trasforma da strumento di potere e prestigio verso l'esterno in ritrovo intimo per la famiglia e gli amici. Con la nascita di una forte centralizzazione del potere questi aspetti politici e sociali erano diventati infatti meno importanti. Già nella Casa di Livia si respirava un'atmosfera più chiusa rispetto alle dimore precedenti, specialmente se confrontata con l'attigua Casa di Augusto, dove gli elementi architettonici giocavano ancora un ruolo essenziale. Dobbiamo tuttavia tener presente che le élite delle città provinciali, che detenevano le più importanti cariche politiche e amministrative, dovevano continuare a esigere nelle loro case ambienti di alta rappresentanza, quasi fossero palazzi pubblici. La moda dettata dall'Urbe non poteva essere negata da loro, anche se parlava una lingua diversa dalla precedente.

Di questa moda poco sopravvive a Roma, dove possiamo menzionare, dopo l'insieme più antico dell'interno della Piramide di Caio Sestio presso Porta Ostiense (20-14 a.C.), gli esempi della cosiddetta Basilica Sotterranea presso Porta Maggiore, una grande camera tombale con stucchi, e il cosiddetto Auditorium di Mecenat sull'Esquilino, un gradevole ninfeo all'interno degli *Horti* (villa in città circondata da un parco) dell'amico di Augusto (figg. 13-14). Queste ultime pitture, con rappresentazioni di giardini oltre le strutture architettoniche e i campi rossi con ornamenti sottili nella zona superiore, sarebbero databili al primo decennio del I secolo d.C., la Basilica Sotterranea invece agli anni 20-30 d.C. La scarsità di monumenti di III stile è probabile-

13-14. Roma, cosiddetto Auditorium di Mecenat, veduta generale e particolare delle pitture di giardino.





mente causata dalle circostanze locali e non da una mancanza di interesse nella città per il nuovo linguaggio pittorico. Forse dobbiamo presumere che le case con pitture di III stile siano andate in gran parte distrutte nell'incendio del 64 d.C., che interessò soprattutto le aree residenziali più centrali ed esclusive (Palatino, Germale, Velia, Oppio) dove subito dopo venne costruita la *Domus Aurea* di Nerone (si veda *infra*)<sup>15</sup>.

Nei dintorni di Roma va menzionato un ambiente, ricostruito ed esposto in Palazzo Massimo alle Terme, proveniente da una villa lungo la via Aurelia, nei pressi di Fregene, nella località detta Castel di Guido. Le tre pareti, pur danneggiate dal fuoco e conservate a lacerti, mostrano, in una ricca tavolozza, edicole centrali nelle zone mediane e architetture frammentarie accanto a esse e nelle zone superiori. Eroti giocosi in tralci che fungono da colonne, figure volanti su campi monocromi e acroteri a forma di figure bacchiche su trabeazioni abbelliscono qua e là l'insieme. Le scene figurative non sono facilmente leggibili: sulla parete sinistra si potrebbe riconoscere la coppia Marte e Venere e su quella di fondo Perseo e Andromeda, ma si notano delle differenze con raffigurazioni dello stesso tema provenienti da Pompei. La scena sulla parete destra, situata davanti a un edificio anziché nella natura come sulle altre pareti, rimane invece enigmatica<sup>16</sup>.

In Campania, in molti altri siti in Italia e anche in città della Francia, della Spagna e sul Magdalenberg in Austria – per ricordare solo alcune aree e luoghi nell'impero Romano – se ne trovano esempi di alta qualità. Stupisce che dappertutto incontriamo gli stessi elementi quali candelabri e girali fantastici nella funzione di colonne, colori brillanti e contrastanti per i pannelli e ornamenti sottili e fantasiosi sparsi. Di nuovo si tratta di un linguaggio comune esportato da Roma in modo veloce ed efficace e modificato secondo modi e gusti locali. Così, la villa di Castel di Guido è un eccellente campione del III stile (figg. 15-19) come lo è anche l'ambiente con la pittura di giardino esposto nella mostra ritrovato nel 1979 in una *domus* pompeiana, detta Casa del Bracciale d'Oro o delle Nozze di Alessandro e Rossane, in una stanza che godeva di uno splendido panorama sul mare. È un esempio brillante di questa fase pittorica, databile al 20-40 d.C. circa, benché si sottragga all'articolazione architettonica finora descritta<sup>17</sup>. A partire del tardo I secolo a.C. il motivo di una piantagione lussuosa rappresentata su pareti interne era stato concepito a Roma. Alcuni frammenti isolati provenienti dalla suddetta Villa della Farnesina e soprattutto dalla famosa sala sotterranea della Villa di Livia a Prima Porta, tutti esposti in Palazzo Massimo e datati al 20 a.C. circa, dimostrano come i decoratori fossero riusciti a evocare una natura opulenta. Si pensi anche al già citato Auditorium di Mecenate. Le stanze così decorate erano destinate a soggiorni di ozio e funzionavano quasi come le pergole dei veri giardini<sup>18</sup>. Botanici hanno osservato come le piante siano raffigurate con una precisione stupenda, il che d'altronde vale anche per gli uccelli. Tuttavia, l'insieme non dà l'impressione di un vero giardino o di una natura realmente selvatica, poiché tutto è sistemato quasi simmetricamente (soprattutto nella raffigurazione presente nella Villa di Livia). Anche nel giardino dipinto della Casa del Bracciale d'Oro piante e uccelli sono realistici, men-

15-16. Castel di Guido, ambiente di III stile, ora a Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme.





tre fra l'arredo scultoreo anche i bacini d'acqua marmorei si presentano come oggetti probabili. Le erme di marmo bianco invece hanno delle teste policrome, di satiri vivi, che sorreggono rilievi con ninfe dormienti che potrebbero quasi alzarsi all'improvviso. I pittori giocano con le loro facoltà di trasgredire il realismo e alludere a "possibilità" che non esistono. Il livello di realismo corrisponde ai giochi descritti in varie poesie su opere d'arte che sembrano vive. Per quanto riguarda la tecnica, colpisce il fatto che il fondo e la maggior parte delle piante siano dipinte a fresco, laddove gli elementi colorati sono invece aggiunti a secco (per questo motivo qua e là si notano cadute di colore): il che potrebbe presupporre una possibile divisione del lavoro fra specialisti diversi.

Il IV stile contempla al suo interno elementi tratti dai due stili precedenti e non permette dunque una definizione tanto precisa quanto le fasi antecedenti. È una miscela – criticata a suo tempo da Mau per il pessimo gusto eclettico – che ciononostante crea un'atmosfera omogenea. Decorazioni a campi chiusi si alternano con sontuose architetture aperte e vi sono delle combinazioni sorprendenti. Proprio a causa dell'eterogeneità del dossier, finora manca di una sua cronologia interna. La suddivisione di Karl Schefold in due subfasi – gli anni iniziali sotto Nerone e l'epoca "barocca" della dinastia flavia successiva – non è sostenibile, in quanto in primo luogo esistono pareti precedenti al tempo di Nerone e in secondo luogo le caratteristiche distinte da Schefold non sono mantenibili. Secondo Volker Michael Strocka si assisterebbe, con il ritorno alle architetture poco realistiche del tardo II stile, a un revival dell'epoca del giovane Augusto, a cui faceva appello politicamente l'imperatore ora al potere, cioè Claudio<sup>19</sup>. Stando a questi due modelli, sarebbe l'imperatore l'estimatore o addirittura l'inventore del nuovo gusto (o uno degli estimatori).

Il IV stile conosce anche l'inserimento di nuovi elementi desunti da stoffe quali i "bordi di tappeto", ornamenti a fasce su campi e su imitazioni di veli stesi davanti a sistemi architettonici. Appaiono in tutti i contesti, da pareti semplicissime a pitture ricchissime in ambienti di prim'ordine. I drappi sembrano possedere dapprima un aspetto realistico, con i loro angoli distesi e i lati concavi, ma la collocazione davanti a prospetti aperti, così come davanti a campi chiusi, li fa divenire un elemento banale, solo un campione nella scatola di forme a scelta. Vi sono inoltre delle facciate da parata ora vicinissime alle *scaenarum frontes*, le pareti di fondo dei teatri imperiali, popolate di figure abbastanza grandi, attori o meno che siano. Questo motivo è stato popolare per esempio nel padiglione della *Domus Aurea* di Nerone che giace sotto i resti delle Terme di Traiano sul colle Oppio a Roma.

La cosiddetta *Domus Aurea* è il complesso più esteso di IV stile che conosciamo a Roma. Presenta l'intero repertorio e, in contrasto con altri siti, spesso le decorazioni delle volte sono combacianti. Il termine "grottesca" coniato dai primi scopritori nel Cinquecento allude a queste volte decorate viste in circostanze difficili con torce, proprio come se si fosse in una grotta oscura. Nerone ha fatto costruire questo edificio come parte di un vasto parco mai compiuto che avrebbe dovuto occupare il Palatino, l'Oppio-Esquilino e il Celio per una dimensione di 80 ettari circa. Fu in grado di concepire tale progetto "grazie" all'incendio del 64 già citato che creava nuovi spazi non più occupati dai cittadini romani. Ricerche in corso di completamento hanno chiarito che fra le decorazioni l'incrostazione marmorea era l'elemento essenziale: più frequente è il marmo e meno la pittura, più importanti sono gli ambienti, di modo che possa-





17-19. Castel di Guido, ambiente di III stile, particolari della decorazione pittorica.

mo definire una scala di quattro classi di prestigio<sup>20</sup>. Conseguentemente, la pittura vale relativamente poco, ma quanto resta ci offre un bel ventaglio di possibilità. Accanto a decorazioni monocrome che fanno pensare al III stile (fig. 20), abbiamo delle facciate da parata (fig. 21). Le volte della prima classe contenevano forse foglia d'oro e sono delle composizioni complicatissime nelle quali ci si è serviti abbondantemente del rilievo in stucco (fig. 22). Queste maniere sono collegabili ad altrettante botteghe di pittori. Dopo la morte di Nerone nel 68 il palazzo è rimasto in uso, stando agli interventi riscontrabili in alcuni vani, fino all'epoca di Traiano, quando svanì sotto le nuove terme.

Un eccellente esempio di IV stile proveniente dalle città vesuviane sono i due ambienti qui esposti che giungono dalla località Moregine presso Pompei (si veda *infra* il contributo di Marisa Mastroberardo). L'edificio giace ora sotto l'autostrada Napoli-Salerno ma era nel mezzo della campagna, non lontano dal mare. I resti scavati forse facevano parte di un circolo per gente attiva nel porto, ma alcuni hanno voluto vedere in questa struttura un albergo, con diversi ampi ambienti a forma di triclini attorno a un cortile. Le decorazioni di notevole qualità mostrano sistemi a campi, con esili architetture dipinte fra di essi, ma anche altre ampiamente sviluppate nelle zone superiori. Il triclinio A ha una serie di Muse sistemate sopra piedistalli attorno al loro musagete, Apollo. Nella zona superiore – già staccata nel 1959 – si vedono Admeto e Alceste in un'architettura riccamente ornata. Il triclinio B ha una decorazione auste-





ra in rosso e nero su cui spiccano le splendide figure dei Dioscuri e della sorella Elena, esposte come statue. Marisa Mastroroberto ha voluto vedere nelle figure di Apollo e le Muse i ritratti di Nerone e Poppea, forse pure di altri membri della famiglia imperiale, mentre anche le grandi figure del triclinio B sarebbero collegabili con membri della famiglia. Tutto sarebbe stato dipinto in occasione di una visita dell'imperatore nel 64. Altri studiosi hanno cercato di vedere programmi iconografici diversi, ma potrebbe trattarsi, anche qui, di allusioni generali allo spirito di cultura ed educazione<sup>21</sup>. Il carattere di club si adatterebbe a questo tocco, ma finché non sarà stato scavato l'intero edificio, rimarremo incerti sul significato del complesso così come delle pitture, anomale o normali che siano.

Talvolta è stato detto che la pittura antica – e in certo modo l'intera arte romana – fosse permeata da uno spirito religioso. Quando vediamo le figure di offerenti o scene religiose (i due pannelli intriganti da Ercolano con i sacrifici per Iside, per esempio), questa nozione è ben accettabile. Ma il livello di realismo spesso è basso e bisogna essere prudenti con una valutazione religiosa di tali elementi. Qui entra di nuovo la nozione di scene di genere che evocano aspetti positivi della vita. Le offerenti, sacerdotesse – spesso denominazioni tradizionali e non criticamente valutate – indossano vestiti poco realistici. La pratica romana di cerimonie e offerte, ben nota da monumenti pubblici quali altari (per esempio l'*Ara pacis Augustae*) e rilievi in santuari, è assente, per esempio, in modo assoluto fra queste raffigurazioni dipinte di III e IV stile.

### Gallerie di pittura

Una caratteristica della pittura parietale romana che fa appello al gusto di molta gente, soprattutto dopo il I stile, è la ricchezza di immagini inserite nei sistemi decorativi. Dappertutto vi sono dei quadri, grandi e piccoli, rettangolari, quadrati e rotondi. Sono parte del mondo figurativo complesso formato dalle pareti dipinte e mostrano l'evocazione della vera arte, come anche gli oggetti posti qua e là nelle pitture di II stile. I soggetti delle scene figurative sono narrativi (soprattutto mitologici) o di genere (natura morta, paesaggio, giardino) e sembrano talvolta derivati da originali greci o ellenistici non tramandati, ma noti dalle fonti scritte. In alcuni casi abbiamo copie simili, ma come nel caso dei sistemi decorativi, nessun quadro è una precisa duplicazione di un altro (si veda *infra*). Questi quadri sono stati popolari fra studiosi e amanti della pittura antica sin dall'inizio della nostra conoscenza della materia, per cui molti sono stati tolti dal loro ambiente originario e finiti in collezioni private e pubbliche. In mostra ve n'è un numero interessante.

L'idea di numerose scene figurative in un solo ambiente fa pensare a una collezione di quadri: già nei Propilei dell'Acropoli di Atene nel V secolo a.C. vi era una pinacoteca con, appunto,

20. Roma, *Domus Aurea*, ambiente n. 33.

21. Roma, *Domus Aurea*, corridoio n. 50 o "delle aquile", particolare della decorazione parietale e della volta.





22. Roma, Domus Aurea, particolare degli stucchi del soffitto della sala "della volta dorata".

*pinakes* (quadri su tavole di legno) e nell'epoca ellenistica una *pinakothekē* non poteva mancare nelle ricche dimore reali e nobili. È per questo motivo di imitazione che anche nelle città vesuviane si è cercato di riconoscere tali collezioni, ora a forma di quadri inseriti nel sistema parietale ed eseguiti nella stessa tecnica degli affreschi. Gli esempi che potremmo associare a questa idea datano al IV stile e il caso più noto e più frequentemente citato è la Casa dei Vettii a Pompei dove, in alcuni ambienti decorati immediatamente dopo il terremoto del 62 d.C., lungo il peristilio osserviamo un numero abbastanza elevato di scene figurative, sia al centro dei campi che come elementi decorativi nelle architetture dipinte.

Un altro punto da ricordare, prima di passare al contenuto delle scene, è il fenomeno di copie, di cui si è già accennato. In mostra vediamo due esemplari di *Perseo e Andromeda*, e ne esistono altre variazioni di IV stile come queste. Le somiglianze sono chiare e solo l'osservatore attento vede delle piccole differenze. Si è azzardato un collegamento con un originale perduto tramandato nelle fonti scritte, allo stesso modo in cui statue marmoree romane sono state attribuite a maestri greci, sempre in forma di copie. Nel nostro caso sarebbe Nicia di Atene, di cui Plinio il Vecchio menziona una *Andromeda* (*Naturalis Historia*, XXXV, 131), ma evidentemente l'assenza di una descrizione del quadro impedisce un ragionevole tentativo del genere. Anche *Io e Argos* della Casa di Livia e altri esemplari a Pompei sono stati visti come derivati da un originale di Nicia. Questo pittore era noto per l'eleganza delle opere e aveva vissuto e lavorato nella seconda metà del IV secolo a.C. Anche se egli non sta alla fonte di questo lavoro, sembra plausibile che molte scene figurative nelle case pompeiane (a Roma ne troviamo molte di meno, quasi nessuna) siano prese da originali perduti: costumi, mobili, ambientazioni e altri dettagli sono più greci che romani. L'esistenza di modelli o taccuini non è mai stata accertata, ma un papiro illustrato del terzo quarto del I secolo a.C., acquistato nel 2004 dalla Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo a Torino, testimonierebbe la circolazione



di manoscritti miniati. In questo caso un trattato geografico di Artemidoro è munito di una pianta (con la Spagna), mentre su altri brani vediamo disegnate mani e teste, quasi come sui fogli di artisti del Cinque-Seicento<sup>22</sup>.

Fra le scene mitologiche<sup>23</sup> i soggetti più amati sono quelli degli amori fra gli dèi o fra divinità e mortali. La nudità dei personaggi è funzionale in queste scene, ma si può affermare senza problemi che serviva anche come piacere per l'occhio, quasi come i poster delle pin-up ai nostri giorni. In alcuni casi il contenuto delle storie è stato interpretato in chiave allegorica, cioè come rimando a scene o storie diverse. La menzionata scena con Io, Argo ed Hermes nella Casa di Livia (fig. 7), di cui esiste una seconda "copia" proveniente dalla Casa del Citarista a Pompei, per esempio, è stata interpretata come la liberazione d'Egitto da parte di Ottaviano/Augusto: Argo sarebbe il grande avversario politico del futuro primo imperatore, egli stesso naturalmente in guisa di Hermes che libera la povera Egitto (o Cleopatra?). Questa lettura è problematica a motivo della datazione dell'affresco a prima della conquista d'Egitto, dopo la battaglia presso Azio nel mese di settembre 31 a.C., ma potrebbe essere accettata come allusione a essa.

Talvolta si notano dei rapporti fra le scene di un solo ambiente che possono essere formali o contenutistici. Nel primo caso osserviamo che tutte le scene in una stanza si svolgono presso o sul mare, o proprio in interni di case, oppure si limitano a due personaggi, uno maschile e uno femminile. Nel secondo caso potrebbe trattarsi di episodi di una storia, per esempio le scene dell'*Odissea* (si veda *supra*) o di un altro ciclo mitologico. Altre fonti usate frequentemente in cicli, ma anche singolarmente, sono Ovidio, Apollodoro e Igino<sup>24</sup>.

Narrativamente, vediamo in generale delle rappresentazioni monosceniche, cioè di un solo momento della storia. Nel caso dei grandi quadri di III stile abbiamo anche esempi in cui la stessa figura appare due o tre volte, colta in momenti successivi della storia.

L'assenza di quadri nei sistemi decorativi della *Domus Aurea* va spiegata dal fatto che in complessi di lusso come questo prevaleva l'alternativa di veri oggetti d'arte come quadri: davanti alle incrostazioni marmoree stavano dei veri *pinakes* esposti su cavalletti nonché sculture e altre opere d'arte. Evidentemente questi sono stati asportati già in epoca antica<sup>25</sup>.

#### Lusso e benessere: scene di genere nella pittura antica

A Roma abbiamo pochi esempi conservati di pareti cariche di scene figurative. Le città vesuviane sotto questo aspetto sono molto più generose e, nel passato, diverse scene di questa sorta sono finite nel museo di Napoli. Vale la pena soffermarci su di esse per un momento<sup>26</sup>.

Le nature morte avevano la funzione di indicare l'abbondanza della vita e, magari, l'ospitalità del proprietario della casa. I cibi di regola sono raffigurati prima della loro preparazione in cucina. Gli animali addirittura possono essere ancora vivi. Il poeta Marziale scrisse alla fine del I secolo d.C. una serie di epigrammi chiamati *sportula*, che significherebbe cestino da picnic. Le nostre raffigurazioni fanno pensare a questo costume. Non si tratta del famigerato *doggy bag* di un ristorante americano, ma di pietanze ricercate da preparare a casa onde mantenere un ricordo della visita all'oste così generoso.

La collocazione all'interno del sistema parietale non era fissa. Prima vi erano, nel II stile, elementi esposti liberamente, come vassoi di frutta o animali messi in ordine per essere preparati, poi si vedono dei quadri, sempre da sistemare in vari luoghi delle pareti.

Queste scene fungevano da collegamento tra le rappresentazioni di banchetto e quelle amorose. Tali raffigurazioni erano molto popolari nel III e IV stile come immagini su campi nella zona mediana. Non devono essere di per sé realistiche: le ben note compagnie di nove persone banchettanti che formavano la comitiva ideale delle nove Muse, in un triclinio con tre letti messi a forma di U o su un letto a mezzaluna (o sigma) sono totalmente assenti. I banchetti si limitano invece spesso a due personaggi su un sofà, di regola una donna e un uomo, circondati da inservienti tra vasellame d'argento. L'atto del mangiare non si vede spesso, talvolta il bere, per cui si capisce che siamo arrivati al simposio alla fine del pasto. Il lusso non è quello proprio di ciascun ceto sociale romano, ma ricorda la lussuria dei ricchissimi banchetti descritti nel *Satyricon* di Petronio. Come le nature morte, le scene suggeriscono un'atmosfera di gusto e benessere.

La stessa idea di lusso – la famosa *tryphè* della corte alessandrina – viene evocata dalle coppie amorose e anche dalle scene apertamente sessuali: *hard* o *soft* che siano, esprimono uno dei piaceri più ricercati nella vita e non dovevano essere relegate alle camere da letto o nei lupanari, come è spesso stato suggerito. Ricerche recenti hanno infatti dimostrato che si trovavano anche nei peristili o in ambienti di rappresentanza quali triclini e *oeci*<sup>27</sup>.

#### Conclusione

Questo saggio ha cercato di chiarire sinteticamente come ha funzionato la pittura parietale romana del II-I secolo a.C. e del I secolo d.C. nell'ambito delle residenze imperiali, dell'élite ma anche della gente comune dell'Italia romana. Focalizzato su Roma, Pompei ed Ercolano, il contributo ha voluto illustrare come le pitture formassero uno strumento basilare per arricchire le case e gli edifici pubblici e religiosi per mezzo di un apparato che non richiedesse una spesa eccessiva, ma comunque di pregio e appariscente. La volontà di creare spazi come a



palazzo, con oggetti e opere d'arte di superba qualità, con elementi architettonici od ornamentali di fine fattura, era propria di tutte le classi sociali. Solo la crescita del consumo del marmo a partire dell'epoca di Nerone causò una diminuzione di nuovi impulsi creativi, ma la pittura non era ancora destinata a morire. I sistemi decorativi, insomma, sottolineavano l'idea, ora trasferita in riviste come *Casa bella* e *Schöner Wohnen*, di un benessere sociale, magari con tocchi prestigiosi desunti dai palazzi reali di paesi lontani come l'Egitto.

A proposito delle scene figurative osserviamo un simile tenore di base: queste, mitologiche o di genere che siano, non alludono crudamente al mondo reale, ma rimandano ad atmosfere da favola o a ricchezze non per tutti raggiungibili. Giardini e paesaggi simboleggiano un mondo ideale e le scene narrative forse contengono un aspetto di moralismo, volendo suggerire un comportamento da seguire nella vita. Ma tutto questo non doveva sfociare in un forte moralismo: la felicità rimaneva fin dall'inizio lo scopo da ricercare nell'esistenza. Così si è creato nella pittura antica un mondo epicureo, finto certamente, ma in potenza piacevole, allora come oggi.

## Note

1 Non esiste un manuale moderno in italiano dall'ultimo libro del genere (Borda 1958), ma vi sono alcune opere collettive di valore, a cominciare da quella di Cerulli Irelli 1991, a mio parere ancora la migliore, seguita da *Romana Pictura* 1998, *Pittura romana* 2002 e Mazzoleni, Pappalardo 2004 (da usare con cautela). Manuali "internazionali": Barbet 1985, Ling 1991, Mielsch 2004, Croisille 2005.  
2 Brem 2000.  
3 Per l'Italia si veda Laidlaw 1985 e Brem 2000.  
4 Mau 1882. Si veda ora Strocka 1996 e Strocka 2007. Cfr. Cerulli Irelli 1991 (contributi di A. Laidlaw, V.M. Strocka, U. Pappalardo e G. Cerulli Irelli).  
5 Cfr. Moormann 1998, pp. 26-27. Queste pitture sono discusse nei libri di Ling 1991 e Mielsch 2004 e, molto meno, Croisille 2005. Vedi anche vari contributi in *Romana Pictura* 1998.  
6 Dal tardo I stile in poi le pareti conoscono una suddivisione orizzontale in plinto-zoccolo, zona mediana e zona superiore. Verticalmente si vedono sovente delle tripartizioni, che si espandono su pareti lunghe con altre sezioni verticali.  
7 Si veda per esempio il contributo di Ludovico Bucci De Santis, in Mazzoleni,

Pappalardo 2004, pp. 402-410.

8 Si veda soprattutto Tybout 1989.

9 Si veda Beyen 1938 e Beyen 1960. Vedi ora Tybout 1989 e Heinrich 2002. Per il legame fra pittura e società, e soprattutto per il collegamento con la letteratura, si veda Grüner 2004.

10 La monumentale monografia di Ralf Biering (1995) contiene una meticolosa documentazione. La proposta cronologica, il periodo del III stile, tuttavia non è stata accettata dagli studiosi, che preferiscono la datazione tradizionale, seguita anche da chi scrive.

11 Una ricostruzione fotografica è stata curata da Bernard Andreae nella mostra "Ulisse. Il mito e la memoria" tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1996 (si vedano le pp. 194-199 dell'omonimo catalogo).

12 Si veda, per un'analisi dei messaggi emanati, Meyboom 2005. È appena stato pubblicato un volume documentario sul complesso, frutto di lunghi restauri, a cura di Irene Iacopi.

13 Fondamentale *Museo Nazionale Romano* 1983; si veda ora *Villa della Farnesina* 1998.

14 Articolazioni dello sviluppo che paiono diverse, ma arrivano allo stesso risultato:

Bastet, De Vos 1979 e Ehrhardt 1987.

15 Questa proposta sulla perdita degli affreschi di III stile scaturisce da una ricerca svolta da chi scrive e da Stephan Mols sulle pitture esposte nel Palazzo Massimo alle Terme in Roma.

16 Le pitture sono praticamente inedite a parte brevi cenni sparsi di Maria Rita Sanzi Di Mino.

17 B. Conticello, in *Giardino dipinto* 1991, p. 24.

18 Per le pitture di giardino, e specialmente per quelle della Villa di Livia, si veda Settis 2002.

19 Cfr. Strocka 2007, p. 320. Egli fa anche cenno alla difficoltà di datazione delle pareti di IV stile. Non esiste un lavoro complessivo su questo materiale, probabilmente proprio a motivo della complessità del tema. Vedi anche K. Schefold, in Cerulli Irelli 1991, pp. 35-46. Per lo stato delle conoscenze posso rimandare ai manuali citati alla nota 1 e a Strocka 2007.

20 Vedi Meyboom, Moormann 2002 per rimandi ad altri lavori. Una monografia, in corso di completamento, verrà edita come supplemento al "Bulletin Antieke Beschaving" nel 2008.

21 Per "Moregine" si trovano anche i nomi Murecine e Morevine. Si veda M.

Mastroroberto, in *Storie da un'eruzione* 2003 (con bibliografia anteriore). Cfr. Mazzoleni, Pappalardo 2004, pp. 320-323 e Hodske 2007, pp. 37-38 (con altri esempi di interpretazione delle teste mitologiche come ritratti). Un'ampia discussione di tutte le opinioni si trova in Guadagno 2007. Le letture in chiave politica di pitture antiche sono spesso fortemente discusse e sembrano talvolta legate a scuole di pensiero piuttosto che rispondenti a metodologie generalmente accettate. Tra i manuali di Ling 1991, Mielsch 2001 e Croisille 2005, per esempio, solo l'ultimo suggerisce delle interpretazioni nettamente politiche.

22 *Le tre vite del Papiro* 2006.

23 Vedi ora Hodske 2007.

24 Hodske 2007, pp. 33-57

25 Meyboom, Moormann 2002. A Ercolano il numero di quadri è molto esiguo in confronto con la vicina Pompei, il che forse si spiegherebbe con un gusto più classicista che si osserva anche nei sistemi decorativi. Cfr. Hodske 2007, pp. 115-127.

26 Sulla pittura di genere vedi W.J.Th. Peters sui paesaggi, S. De Caro sulle nature morte e i giardini in Cerulli Irelli 1991, pp. 277-291 e pp. 293-303.

27 Clarke 1998.